

Vlaanderen in vogelvlucht van Jef Cornelis
Cirkelen boven het landschap
Bruno Notteboom

Vlaanderen in vogelvlucht was voor het eerst te zien op televisie op de vooravond van de Vlaamse feestdag van 1976.¹ Jef Cornelis maakte de film in opdracht van de Dienst Wetenschappen van de BRT volgens een concept ontleend aan het BBC-programma *Bird's Eye View*. Naar analogie met dit programma nam de film de kijker mee op een reis per helikopter boven Vlaanderen, begeleid door een commentaarstem die een tekst las van Daniël Robberechts. Cornelis bereidde de film minutieus voor: helikopters van het Ministerie van Landsverdediging werden ingeschakeld, er werd een technische uitrusting gehuurd vergelijkbaar met die gebruikt door de BBC, en elke scène werd op voorhand nauwkeurig uitgeschreven. Dit alles mondde uit in een vlucht van ongeveer 35 minuten over het Vlaamse landschap van 1976, een uniek tijdsdocument, zowel omwille van de documentaire waarde als voor het discours over landschap en stedenbouw dat erin ontwikkeld wordt.

Deze tekst vormt in eerste instantie een *close reading* van de televisiefilm. *Vlaanderen in vogelvlucht* is een sprekend voorbeeld van hoe klank en beeld in de films van Jef Cornelis samenwerken om een ingenieus opgebouwd verhaal te brengen. De gelaagdheid van de boodschap kan in de eerste plaats dan ook enkel worden gevat door goed naar de film te kijken. In het tweede deel van deze tekst buig ik mij over de context waarin de film tot stand kwam. De personen en instellingen die geconsulteerd werden bij het maken van de film laten toe een beeld te schetsen van de ideeën en polemieken over stedenbouw en landschap die op dat moment speelden.

Het verdwijnen van de 'minnelijke schikking'

Vlaanderen in vogelvlucht vormt een aaneenschakeling van *travellings* over het Vlaamse landschap. Het wordt al snel duidelijk dat het daarbij niet alleen over het idyllische rurale landschap zal gaan: nog voor de titel verschijnt wordt de kijker geconfronteerd met een aantal grootschalige industrie- en infrastructuurlandschappen.

Spoorbundel in
Antwerpen-Noord
(still, 01:04)



Meteen komt ook de probleemstelling van de film op tafel:

‘Wat is er aan de hand met dit landschap van ons?
We hebben hele bergen opgehoopt,
we hebben havens aangelegd,
we hebben wegen getekend en uitgesmeerd,
we hebben torens opgericht
en we hebben luchthavens afgevlakt.
Overall hebben we sporen getekend en stempels
gedrukt,
kerven gesneden en merken gebrand.
Maar het blad dat we zelf beschreven hebben
kunnen we niet lezen.
Wat hebben we eigenlijk gedaan met dit landschap
van ons?’

Het probleem is duidelijk: het landschap dat is ontstaan door de industrialisering en de aanleg van infrastructuur is niet meer leesbaar. Het beeld van de aantasting van dit landschap wordt nog benadrukt door na het tonen van de titel van de film meteen over te gaan op een ongerept landschap, namelijk de duinen van De Panne. De begeleidende tekst vangt aan met de woorden: ‘Er was lucht, er was zee, er was grond’, een haast Bijbelse referentie naar een landschap dat al bestond nog vóór de mens er was.

Duinen in De Panne
(still, 02:38)



Van De Panne reizen we via de Kalmthoutse Heide –
eveneens een van de weinige overgebleven stukken onge-
repte natuur in Vlaanderen – naar het cultuurlandschap,
en de tekst luidt:

‘Ons landschap is al duizend jaren geen
natuurlandschap meer.
De Ouden zijn hier niet voor hun plezier gekomen:
opgejaagd waren ze, meegelokt of meegesleurd.
Ze hebben de natuur ontgonnen,
in de hoop hier iets langer te kunnen
overleven. (...)
Alleen zij die de juiste minnelijke schikking
hebben getroffen met bodem en klimaat
hebben het gehaald.’

De notie van de ‘minnelijke schikking’ tussen mens en
natuur – en het wegvallen van die minnelijke schikking
en hoe daarmee om te gaan – vormt het centrale pro-
bleem waar *Vlaanderen in vogelvlucht* rond is opgebouwd.
Het eerste deel van de film vormt een reis boven histo-
risch gegroeide cultuurlandschappen, landschappen waar
mens en land elkaar geleidelijk gevormd hebben. Deze
reis vormt een haast systematisch overzicht van Vlaamse
cultuurlandschappen, langs onder meer de West-Vlaamse
polders tot het landschap van Haspengouw.

Meetkerke
(still, 04:20)



Klein-Sinaai
(still, 07:39)



Het begrip ‘cultuurlandschap’ wordt in de tekst op een ingenieuze manier gebruikt, zowel als landbouwlandschap, als in de betekenis van wat ‘het landschap van de eigen cultuur’ wordt genoemd, een landschap dat in sterke interactie staat met de manier waarop de mens het land bewoont. De samenhang tussen mens en land wordt in dit deel van de film het sterkst verbeeld door de manier waarop dorpen worden gefilmd, namelijk in een cirkelbeweging rond de kerktoeren. De kerk vormt een baken, een middelpunt waar rond het dorp en het landschap in een heldere, leesbare structuur zijn gegroeid. Dit ‘eigen’, organisch gegroeide landschap kwam echter van onderuit, zonder planning, tot stand: ‘Zonder de hulp van gehuurde deskundigen gingen zij de ruimte paaien, naar hun hand zetten, cultiveren, accommoderen en verzoenen tot hun eigen landschap.’

Kerk Borgloon
(still, 10:37)



Vertrekkend vanuit het cultuurlandschap wordt de kijker vervolgens geleidelijk richting stad meegenomen. In het dorp Kaprijke wordt in de dries een figuur ontwaard die als een aankondiging van een stedelijke ruimte kan worden gelezen, een ruimte ‘waar men elkaar enigszins op voet van gelijkheid kon ontmoeten, en waar allerlei dingen konden gebeuren’.

Dries Kaprijke
(still, 12:13)



Vanuit Kaprijke gaat het dan via Damme en Zoutleeuw naar Mechelen, Gent en Brugge, steeds op dezelfde manier cirkelend rond torens, suggererend dat de stad in oorsprong een grote versie van het dorp is, waar de bewoners zich ‘zoals een mosselbank of koraal’ ‘aan elkander vasthechten tussen de kerk, het stadhuis en de markt’.

Damme
(still, 13:10)



Brugge
(still, 15:00)



Later in de film zal de stad worden voorgesteld als een ijkpunt van de moderniteit en een plek van vervreemding, maar hier geldt ze nog als een haast middeleeuwse gemeenschap waar iedereen zijn plaats en rol kent.

Dan volgt echter een omslagpunt in de film onder de vorm van een opsomming van wie er allemaal in de stad woont en werkt, een opsomming van stielen en beroepen eigenlijk, die gebruikt wordt om het verleden en het heden te overbruggen. De opsomming begint met oude beroepen als handelaars, meubelmakers, metselaars, bakkers en vroedvrouwen en eindigt met nieuwe beroepen als postboden, journalisten, ronselaars en taxichauffeurs. Dit is een moment in de film waarop het woord zich losmaakt van het beeld, een strategie die Cornelis nog zou gebruiken, zoals in *Vlaanderen 77*, de film die een jaar later ter gelegenheid van de Vlaamse

feestdag zou worden uitgezonden. In een ontwerptekst voor die film spreekt Cornelis over een ‘oraal-auditief’ gebruik van de tekst tegenover een ‘beschrijvend-discursieve’ functie.²

De beschrijving van het landschap wordt in *Vlaanderen in vogelvlucht* op dit omslagpunt losgelaten en de tekst krijgt een heel eigen, haast hypnotiserende cadans. Op dit moment toont de tekst zich van zijn sterkste kant. Hij verschuift van een commentaarstem bij een documentaire naar een demonstratie van de mogelijkheden van taal. Robberechts – vaak een *writer’s writer* genoemd – noemde taal een ‘voorwerp van bewerking’.³ In die zin doet zijn tekst met taal iets vergelijkbaars met wat Cornelis met beeld doet, namelijk voortdurend de mogelijkheden van het medium onderzoeken.

Het tweede deel van *Vlaanderen in vogelvlucht* toont een heel ander landschap. Na het cultuurlandschap en de dorps- en stadskernen van het eerste deel, neemt het tweede deel ons mee naar de groot-schalige industriële landschappen die in de eerste minuten al kort werden getoond: de mijnen van Eisden en Winterslag, de steenbakkerijen van Rumst en de Antwerpse haven.

Winterslag
(still, 16:49)



Haven van Antwerpen
(still, 18:08)



De tekst benadert deze landschappen opnieuw vanuit het soort arbeid dat er werd in uitgeoefend: ‘Toen werden we geïndustrialiseerd. We gingen in de mijnen werken en in krachtcentrales, in gieterijen en smelterijen, in scheepswerven en assemblagefabrieken, in glasfabrieken, spinnerijen en weverijen.’ Het cultuurlandschap wordt dus een landschap van industriële arbeid, een activiteit die in een heel andere relatie tot het landschap staat dan de landbouw, of de ambachten in de steden waarvan eerder sprake, en die dit op een ingrijpender manier gaat bewerken:

‘De landbouwers hadden maar de bovenlaag
van de grond beroerd.
De industriële ondernemers
lieten ons diep in de grond graven
en onder de grond.’

Verder in de film wordt het landschap ook nog ‘een slagveld na de strijd’ genoemd, een metafoor waar Cornelis ook in *Vlaanderen* 77 mee zal spelen in woord en beeld. Leo Pleysier, die het scenario van deze film schreef, sprak zelfs van een rampgebied.⁴ Deze uiterst negatieve perceptie van industriële landschappen – ondersteund door de klankband – is geen verrassing gezien de tijdsgeest: de jaren 1970 zijn het decennium bij uitstek waarin het milieubewustzijn bij grotere delen van de bevolking begon door te dringen. Zo schalde *Laat ons een bloem*, Louis Neefs’ ‘protestsong’ die de gevolgen van de zucht naar geldge- win van de welvaartmaatschappij aanklaagde, al vanaf 1970 door de radio. In vergelijking met dit soort populaire uitingen van bezorgdheid om de teloorgang van het landschap bracht *Vlaanderen in vogelvlucht* de problematiek echter op een meer genuanceerde manier. De industrialisering wordt in de film niet voorgesteld als een eenzijdige aanval op de leefomgeving, maar eerder als een maatschappelijk fenomeen waar iedereen deel van uitmaakt. Daniël Robberechts schreef zijn tekst van bij de aanvang pertinent in de wij-vorm, waardoor de kijkers, eens aangekomen in het industriële tijdperk, allen medeplichtig zijn:

‘We hebben niet geklaagd. Ook wij genoten immers van de industriële welvaart.’ Het samengaan van socio-economische emancipatie en industrialisering wordt in de film op een sprekende manier geïllustreerd door de papierindustrie, verbeeld door een stroom van boomstammen in de kanaalzone Gent-Terneuzen ter hoogte van de papierfabriek van Langerbrugge. De papierindustrie, op dat moment in stijgende mate aangeklaagd als een van de oorzaken van de wereldwijde ontbossing, wordt in de film tegelijk opgevoerd als een belangrijk element in de emancipatie van de lagere klassen, sinds papier erdoor geen ‘luxeproduct voor de rijken’ meer is.

Papierindustrie
Langerbrugge
(still, 19:15)



Op dat moment wordt de initiële vraag – ‘Wat is er aan de hand met dat landschap van ons?’ – bijgesteld. Na de diagnose volgt een nieuwe vraag: ‘Wat is het dat we toen zijn gaan missen?’ Die vraag, of eerder de suggestie van een antwoord, wordt visueel gemarkeerd door het beeld van de kerk van Kerkom bij Sint-Truiden.

Kerkom
(still, 21:34)



De kerktoeren, in het eerste deel van de film opgevoerd als het middelpunt van een leefwereld en een cruciaal element in de leesbaarheid van het landschap, verdwijnt

in dit beeld letterlijk. Het gebrek aan betekenis van de kerk als middelpunt in de moderne tijd is een thema dat ook zou terugkomen in *Landschap van kerken*, een film die Cornelis in 1989 maakte naar een scenario van Geert Bekaert.⁵ De diagnose van het ‘zieke’ landschap is in *Vlaanderen in vogelvlucht* inmiddels duidelijk: wat we zijn gaan missen is niet alleen de rechtstreekse band tussen mens en land, maar tevens een leesbare structuur waar de gemeenschap zich mee identificeert. Robberechts herhaalt hier de notie van het ‘eigen’ landschap. Wat we zijn gaan missen is:

‘Niet zozeer het oude landschap
als wel een eigen landschap: een landschap
dat we zelf door ons eigen vrij gebruik
vorm zouden geven.’

Dit ‘eigen’ landschap – eerder in de film al beschreven als een landschap dat zonder deskundigen van buitenaf tot stand komt – wordt hier verbeeld in de ruimte van de typische Vlaamse langwerpige tuin, een ruimte die niet alleen de moestuin, maar ook talloze koterijen herbergt.

Koterijen
(still, 22:03)



Het ‘eigen vrij gebruik’ dat in de private ruimte van de achtertuin kan worden beleefd, is een thema dat ook centraal stond in *Ge kent de weg en de taal*, eveneens een film van Cornelis op een tekst van Geert Bekaert, voor het eerst uitgezonden op de BRT op 6 januari 1976. De film toont een wereld van dorpswegels, achtertuinen en bijgebouwen die de mens een veilige haven van vertrouwdeheid biedt ‘in een wereld die niet van hem is’.⁶

Na de achtertuin toont Cornelis in *Vlaanderen in vogelvlucht* een andere ruimte waar de Vlaming zoekt naar een ‘eigen landschap’, namelijk het recreatieve landschap, beginnend bij het meer van Overmere-Donk. Dit landschap is echter veel problematischer omdat het deel uitmaakt van de economische ontginning van het landschap als product van de vrijetijdseconomie: ‘Misschien zijn wij wel de allereerste inwoners van Vlaanderen voor wie het oude landschap alleen maar een genotmiddel is.’

Het landschap en ons genot ervan, aldus de commentaarstem, worden onderwerp van ontginning en object van belegging: een landschap dat overloopt van woningen, gevisualiseerd in de film met beelden van campings, de Belgische kust, de omstreden verkaveling van de duinen in De Panne, maar ook flats en verkavelingen, met daartussen een uitgebreid wegennet waarop we voortdurend onderweg zijn.

Campings
(still, 25:35)



Verkaveling duinen
De Panne
(still, 28:00)



Een landschap vol woningen waarin niet gewoond wordt:

‘Zo weinig mogelijk blijven,
zo weinig mogelijk wonen,
onderweg zijn, niet stilstaan.’

De film heeft een open einde en biedt geen eenduidige oplossing. Nu de ‘minnelijke schikking’ tussen mens en bodem overbodig is, zijn we ‘op hol geslagen boeren die door niets meer in toom gehouden worden.’ De oplossing, aldus de tekst, kan echter niet enkel bestaan uit het klasseren of beschermen van landschappen. Wat wel moet gebeuren blijft in het ongewisse. In de laatste scène keert de film terug naar het duinenlandschap van De Panne, een terugkeer naar het begin, naar het landschap van ‘Er was lucht, er was zee, er was grond’. De helikopter cirkelt rond een groep mensen die door dit landschap trekt, haast als een groep nomaden op zoek naar een vestigingsplaats.

Duinen De Panne
(still, 32:18)



Terwijl de hele film eigenlijk een analyse is van het ontbinden van de minnelijke schikking tussen mens en ruimte en de ontworteling die daarmee gepaard gaat, wordt dit echter niet als een einde gezien, maar als een aanzet tot een volgende stap:

‘Opnieuw beginnen is er niet meer bij.
Maar het moet mogelijk zijn, een landschap te maken
waar de sporen van ons gebruik en samenleven
geen tekens van beschadiging zijn,
maar tekens van een maatschappelijke verzoening
met de ruimte.’

Een ‘eigen’ landschap

Wie of wat kan die ‘maatschappelijke verzoening’ bewerkstelligen? *Vlaanderen in vogelvlucht* maakt al snel duidelijk dat dit niet de discipline van de stedenbouw

zal zijn, gezien de wantrouwige toon ten opzichte van ‘gehuurde deskundigen’. De jaren 1970 betekenden voor de stedenbouw het begin van een crisis van de discipline zoals men ze in de naoorlogse periode voor ogen had: niet alleen waren de gewestplannen maar een partiële en zwakke realisatie van de idee van een landelijke planning die sinds het interbellum was ontwikkeld, ook groeide de weerstand van de publieke opinie tegen de bulldozerstedenbouw die de jaren 1960 hadden voortgebracht. Natuur- en milieubescherming daarentegen wonnen als domein waarbinnen over ruimtevraagstukken werd nagedacht steeds meer geloofwaardigheid. *Vlaanderen in vogelvlucht* gaat echter niet zomaar mee in de beschermingsidee van de jaren 1970: de film argumenteert dat de ontginningstactiek van de stedenbouw en de beschermingspolitiek van de natuurbeweging twee kanten van eenzelfde medaille zijn – natuurbescherming en de aanleg van recreatiedomeinen worden in de tekst vergeleken met het ‘opslaan van grondstoffen en water om ze te verbruiken’.

De vraag naar een mogelijke ‘maatschappelijke verzoening met de ruimte’ is hier, eerder dan een pleidooi voor de uitbouw van een plannings- of beschermingsapparaat dat het wegvallen van de natuurlijke minnelijke schikking tussen mens en land zou regelen, een bezorgdheid over de mogelijkheid om een ‘eigen’ landschap te creëren, een landschap dat men zich kan toe-eigenen, waar men bijgevolg terug in kan wonen. Klassieke vragen over sociale identiteit – ‘Wie zijn we? Wat bindt ons en wat maakt ons verschillend van anderen? Wat is ons verleden en waar ligt onze toekomst? Hoe maken we een plaats voor onszelf in de wereld? Wat zijn onze tradities en hoe reageren we op vernieuwingen? Hoe representeren we onszelf?’ – hangen van oudsher nauw samen met de manier waarop landschappen – zowel *in situ* als *de visu* – worden geproduceerd en geconsumeerd.⁷ In wat volgt komt een aantal stemmen in deze zoektocht naar een ‘eigen’ landschap aan bod aan de hand van het discours van personen die geconsulteerd zijn bij de

voorbereiding van de film – in de volgorde van de aftiteling: Luc Daels, Herman Van Dormael, Ger Schmook, Herman Delaunois en Robert Verbanck. Dat dit gezelschap maar één stedenbouwkundige telt (namelijk Verbanck) vertelt alvast iets over het brede maatschappelijke en wetenschappelijke veld waarin het discours over landschap zich afspeelt.

Als eerste op de lijst prijkt professor Luc Daels, toen docent in het seminarie voor regionale aardrijkskunde aan de Gentse universiteit, geleid door professor Frans Snacken. Daels' betrokkenheid bij de film is niet verbazingwekkend, aangezien hij gespecialiseerd was in luchtfotografie, een medium dat veelvuldig wordt ingezet in het historisch-geografisch onderzoek. Dit onderzoek stond in de jaren 1970 aan de Gentse universiteit onder leiding van de gekende geograaf Adriaan Verhulst, die onder meer *Het landschap in Vlaanderen in historisch perspectief* schreef, een standaardwerk in de historische geografie in Vlaanderen.⁸ Het uitgangspunt van de historische geografie, namelijk dat de manier waarop de mens van oudsher het land bebouwd en gecultiveerd heeft samenhangt met de bodemgesteldheid, is precies hetgeen heel duidelijk wordt in beeld gebracht in het eerste deel van de film. Dit soort systematische voorstelling van cultuurlandschappen kan gesitueerd worden binnen een traditie van wetenschappelijk-didactische publicaties over landschap, waarvan een van de meest gekende de bundel fotografische platen is die botanicus Jean Massart publiceerde in het begin van de twintigste eeuw.⁹

De verspreiding van het historisch-geografisch onderzoek bij een breed Vlaams publiek werd verzorgd door een actief netwerk van Vlaamse culturele organisaties, zoals het liberale Willemsfonds, waar Verhulst een tijdlang voorzitter van was, en het Davidsfonds, de katholieke tegenhanger. Bij het Davidsfonds verscheen in 1976 *Vlaanderen, rijke lappendeken*.¹⁰ Dit boek vertoonde een duidelijke overeenkomst met *Vlaanderen in vogelvlucht*, zowel qua beeld als qua tekst: het was eveneens opgevat als een reis boven Vlaanderen, ditmaal met luchtfoto's van de Franse

fotograaf Alain Perceval, die een gelijkaardig boek had gemaakt over Frankrijk. De teksten bij de foto's waren van Herman Van Dormael, die op dat moment producer geschiedenis en klassieke oudheid voor de BRT was en ook vermeld werd in de generiek als een van de adviseurs van *Vlaanderen in vogelvlucht*. Het boek kaderde in een sensibiliseringscampagne van de overheid over erfgoed en landschap: Rika De Backer, minister van Nederlandse Cultuur, schreef in een voorwoord dat het overheidsbeleid slechts kon slagen 'indien het kan steunen op een echte bewustwording en een actieve deelname van de ganse bevolking.'¹¹

Erfgoed en landschap speelden een belangrijke rol in de Vlaamse cultuurpolitiek en in ideeën over volksopvoeding, zowel in katholieke, liberale als vrijzinnige hoek. Een belangrijk figuur in dit verband is Ger Schmook, een gekend vrijzinnig cultuurflamingant uit Antwerpen die in de naoorlogse periode onder meer directeur van de Antwerpse Bibliotheken was en voorzitter van de Kulturele Raad voor Vlaanderen.¹² Adriaan Verhulst en Schmook kenden elkaar ongetwijfeld goed: in 1976, het jaar dat *Vlaanderen in vogelvlucht* werd uitgebracht, kreeg Schmook aan de Gentse universiteit een eredoctoraat voor zijn werk voor de volksontwikkeling en de volksverheffing. Zijn zoon, Ger Schmook junior, eveneens vermeld in de aftiteling van de film, was onderzoeker aan de afdeling geografie aan de universiteit en dus medewerker van Daels en Verhulst.

De interesse voor landschap erfde Schmook junior blijkbaar van zijn vader. Zo had Schmook senior in de jaren 1930 een rubriek over fotografie in *Arbeiderstoe-risme*, het blad van de Arbeiderstoeristenbond, waarbij zowel fotografie als natuurexploratie werden gezien als een middel voor de emancipatie en de opvoeding van de arbeidersklasse. In een aantal artikels over de Kalmthoutse Heide wees Schmook senior op het 'sociaal belang' van de heide: ze moest beschermd natuurgebied worden omdat ze dan toegankelijk bleef voor alle lagen van de bevolking.¹³ De vraag aan wie het landschap toebehoort, speelde in 1976 in *Vlaanderen in vogelvlucht* nog

sterk mee, zeker in de passages waarin de gevolgen van de ongebreidelde industriële, recreatieve en residentiële exploitatie worden getoond.

Een gelijkaardig geluid klonk vanuit een heel andere hoek, de Koninklijke Vereniging voor Natuur- en Stedenschoon, een vereniging die in 1910 was opgericht en zich vooral richtte op de opkomende middenklasse. Herman Delaunois, de voorzitter van de organisatie, was eveneens geraadpleegd bij het maken van *Vlaanderen in vogelvlucht*. De vereniging hield er in het interbellum een traditionalistisch discours over orde en burgerschap en een defensieve houding op na, wat hen conflicten met onder andere de Arbeiderstoeristenbond opleverde. De organisatie ontpopte zich echter tot een belangrijke drukingsgroep voor natuurbescherming in het Antwerpse, vooral nadat oorspronkelijk voorzitter Amand De Lattin wegens collaboratie opzij werd gezet. Het belangrijkste wapenfeit van Koninklijke Vereniging voor Natuur- en Stedenschoon is ongetwijfeld haar inzet voor het behoud van de Kalmthoutse Heide, met als hoogtepunt Operatie Staatsreservaat die er uiteindelijk toe leidde dat de Heide in 1968 daadwerkelijk staatsreservaat werd.¹⁴

In de jaren 1970 ijverde Natuur- en Stedenschoon voor de oprichting van natuurparken, wat mogelijk werd gemaakt door de wet op natuurbehoud uit 1973. De vereniging pleitte voor een verruiming van het beschermingsapparaat naar het agrarische gebied en het cultuurpatrimonium, een idee dat de film deels lijkt te onderschrijven maar dat toch niet wordt gezien als de uiteindelijke oplossing. *Vlaanderen in vogelvlucht* deelt met Natuur- en Stedenschoon echter wel de kritiek op de ruimtelijke ordening en op de wet op de stedenbouw, alsook een wantrouwen ten opzichte van het planningsbestel.¹⁵ De Koninklijke Vereniging voor Natuur- en Stedenschoon stelde in haar ledenblad het feit aan de kaak dat de echte strijd om de ruimte al was geleverd door bouwpromotoren en grondeigenaars toen de wet op de stedenbouw gestemd was. Hierdoor werd de wet de facto een wettelijke regeling voor verkavelingsvergunningen.

De brug tussen beschermingspolitiek en stedenbouw werd in de verzameling adviseurs die voor *Vlaanderen in vogelvlucht* werden geraadpleegd, gelegd door stedenbouwkundige Robert Verbanck.¹⁶ Verbanck was als docent stedenbouw aan de Gentse Academie een van de belangrijkste pedagogen in het architectuur- en stedenbouwonderwijs en via allerlei beroepsverenigingen zeer actief in de Vlaamse, Belgische en internationale stedenbouwkundige scène van die tijd. Toen in 1968 de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen werd opgesplitst door toenmalig minister voor Nederlandse Cultuur Frans Van Mechelen, vervoegde Verbanck de Nederlandstalige sectie, wat meteen ook een verruiming betekende van de commissie van architecten en kunsthistorici naar stedenbouwkundigen. Verbanck zag stedenbouw niet als een autonoom beleidsdomein. Volgens hem moest de discipline afgestemd worden op de sociale en economische planning en hij pleitte voor een holistische benadering waarin de interactie tussen mens, bewoning, bedrijvigheid, leefmilieu en natuur belangrijk waren. Het is dus goed mogelijk dat de vraag naar een ‘maatschappelijke verzoening met de ruimte’, op het einde van *Vlaanderen in vogelvlucht* uit gesprekken met Verbanck afkomstig is.

Hoewel Verbanck geworteld was in een modernistische planningstraditie die zonering hoog in het vaandel voerde, pleitte hij voor een erkenning van de lintbebouwing als een werkelijkheid die niet kon genegeerd worden, zoals het Bestuur van de Stedebouw in de eerste gewestplannen deed. Toen hij meewerkte aan de opmaak van een aantal gewestplannen, wees hij er op dat Vlaanderen een heel eigen ruimtelijk patroon heeft waar men niet zomaar oplossingsschema's geïmporteerd uit de buurlanden kon op projecteren. Hij trad daarmee in discussie met het Bestuur van de Stedebouw. Zonder te pleiten voor de uitbreiding van lintbebouwing – het lint stond per slot symbool voor een *laissez faire* planningspolitiek gebaseerd op lokale en individuele belangen – zag hij toch de waarde van lintbebouwing als een nederzettingvorm die typerend is voor het Vlaamse landschap. Een houding die ook

in *Vlaanderen in vogelvlucht* is terug te vinden: in de film glijdt de camera meermaals langs een lint, een landschap van achterkanten in beeld brengend waar individualiteit net een sterk geapprecieerd ‘eigen’ landschap produceert.

Voorbeeld van een
voorontwerp en definitief
gewestplan



Lintbebouwing
(still, 22:37)



Tot slot

Vlaanderen in vogelvlucht en de personen en instellingen die er voor werden geraadpleegd, geven een goed beeld van de verschillende vertogen over landschap en stedenbouw in het midden van de jaren 1970. De planning bevindt zich op dat moment duidelijk in een overgangsperiode. Het milieubewustzijn en het belang van de erfgoedzorg waren definitief tot de professionele milieus en de publieke opinie doorgedrongen. 1975 was het Europees Jaar voor het Bouwkundig Erfgoed en op 3 maart 1976 werd het decreet tot bescherming van monumenten, en stads- en dorpsgezichten uitgevaardigd. Er heerste dus de verwachting dat de overheid haar rol zou opne-

men om het landschap te vrijwaren van wat beschouwd werd als een decennialange ontspoorde ruimtelijke ontwikkeling. Dit ging gepaard met een responsabilisering van de burger: zoals Rika De Backer stelde was een ‘echte bewustwording’ aan de gang, geruggesteund door het civiek-pedagogische project van de openbare omroep en de culturele middenveldorganisaties.

Tegelijk bemerken we ook een sterke weerstand tegen regulering, niet alleen bij grondbezitters of lokale besturen, maar tevens bij een professioneel als Robert Verbanck. Verbanck was een socialist van de linkerkzijde van de partij die zich duidelijk uitsprak voor een anti-liberalistisch grondbeleid en die zich ooit liet ontvallen dat ‘planning hard zou zijn of ze zou niet zijn’¹⁷, maar die tegelijk de waarde inzag van de organisch gegroeide lintbebouwing als een van de bouwstenen van het Vlaamse landschap. Het is die ambiguïteit – die de Vlaamse planning tot op vandaag kenmerkt – die de film heel mooi heeft weten te vatten. De film heeft een open einde – we weten niet waar we naartoe gaan, we zijn letterlijk op weg. Ook stedenbouw en de planning bieden geen oplossing: de film vormt vooral een pleidooi voor het belang van een ‘eigen’ landschap, eerder dan een gepland landschap. In vergelijking met *Vlaanderen in vogelvlucht* trok het boek *Vlaanderen, rijke lappendeken* veel meer de eenduidige kaart van de erfgoed- en landschapszorg. In dat boek wordt Vlaanderen netjes opgedeeld in de categorieën landschappen, dorp en platteland, stad en industrie, abdijen en begijnhoven, kerken en kastelen. Geen lintbebouwing dus, wel een geloof in een door stedenbouw en erfgoedzorg geordend en beschermd landschap. In *Vlaanderen 77* maakt Leo Pleysier hier korte metten mee als hij spreekt over ‘de o zo verrukkelijke lappendeken waarop jij nou ook wel eens in brede en nadrukkelijke halen het woord ‘rampgebied’ had willen schrijven.’

De reacties op *Vlaanderen in vogelvlucht* vertellen veel over de bijzondere, kritische positie die Jef Cornelis innam in het pedagogische project dat de openbare omroep toen nog vormde. Adriaan Verhulst

stuurde naar aanleiding van *Vlaanderen 77* een brief naar de productie leider waarin hij schreef dat hij als historisch geograaf de kwaliteit van de beelden en het camerawerk apprecieerde, maar vervolgens de tekst ‘snobistisch intellektualisme’ verweet. Uit zijn brief is op te maken dat hij dezelfde reactie in 1976 ook al had geformuleerd op *Vlaanderen in vogelvlucht*.¹⁸ Verhulst was een gezaghebbende speler in de Vlaamse volksopvoeding via allerlei kanalen – in de jaren 1960 tot 1980 was hij niet alleen voorzitter van het Willemsfonds, maar tevens voorzitter van de Raad van Beheer van de BRT. Volgens Verhulst was de BRT te elitair en hij deed begin jaren 1970 al voorstellen om een tweede net op te richten om op het eerste net van de BRT baan te ruimen voor een ‘versoepeling en popularisering van het programmaschema om de massa aan te trekken.’¹⁹

Ook in de pers kregen *Vlaanderen in vogelvlucht* en de opvolger *Vlaanderen 77* uiteenlopende kritieken.²⁰ De linkse pers in de gedaante van *De Rode Vaan* vond het ‘een interessant werkstuk’ en een ‘onrustwekkend voorbeeld’ van de manier waarop speculanten het landschap kapot maakten. De rechtse pers en ‘*t Pallieterke* konden de mooie beelden van het Vlaamse landschap smaken, maar niet de experimentele vorm. Het weekblad *Humo* noemde het ‘een programma met grappige momenten en saaie kwartieren waarvan de betekenis ons ten enenmale ontsnapte en ten tweeden male evenzeer’. Het moet ook vermeld worden dat de film in 1980 de in Antwerpen uitgereikte TV-Oscar won – de film was namelijk onder meer in 1979 heruitgezonden.

In de jaren 1970 bevonden zowel de stedenbouw als de media zich op een kantelpunt. Beide bewegen zich in eenzelfde spanningsveld: de discussie over de openbare omroep als instrument tot volksopvoeding doet denken aan de discussie over de rol van de stedenbouw als regulator van private en publieke belangen binnen het algemeen belang. Dat het civiek-pedagogisch project van zowel de openbare omroep als de wetgevende overheid in *Vlaanderen in vogelvlucht* op een subtiele manier in

vraag wordt gesteld, wordt blijkbaar niet door iedereen in dank afgenomen. In een periode waarin de Vlaamse cultuur eindelijk een geïstitutioniseerd bestaansrecht lijkt te verwerven en waarin het opvoeden van de modale Vlaming hoog in het vaandel wordt gedragen, zaaien de films van Cornelis verwarring. Marc Holthof schreef over Cornelis in zijn essay 'De ongewenste wasmachine': 'Ook al maakt hij geen films voor de massa, het is binnen die BRT-context toch niet verwonderlijk dat Cornelis opvallend met *l'homme moyen* bezig is geweest. Maar dan wel van buiten uit als observator.'²¹

De films van Cornelis eisten op de vooravond van de commercialisering van het medialandschap een duidelijke plek voor kritiek op, waardoor ze ook vandaag nog meer dan ooit relevant zijn. Zo werd in *Vlaanderen 77*, die film die dus een jaar later werd getoond op de vooravond van de 11 juli-viering, Vlaanderen op een zeer ambigue wijze opgevoerd: de openingssequens toont een renner met een Vlaamse leeuw op de rug, terwijl de commentaarstem een hele reeks historische namen van het gewest scandeert: 'Fiandra, Flandern, Flanders, Flandes, De Heerlijkhede van Vlaenderen, Flandria Universa, 't Nederland onder de hertogen, ...' Uit de beelden van Cornelis en de tekst van Leo Pleysier klinkt enerzijds een uitgesproken trots op Vlaanderen, anderzijds demonstreert de film dat de Vlaamse identiteit een zeer veranderlijke en soms verraderlijke constructie is.

Noten

1.
Het oeuvre van Jef Cornelis werd uitvoerig onderzocht door Koen Brams, voormalig directeur van de Jan Van Eyck Academie, en Dirk Pültau, hoofdredacteur van *De Witte Raaf*. Het onderzoek werd gefaciliteerd door Argos, Centrum voor Kunst en Media. De resultaten van dit onderzoek zijn te raadplegen op www.jefcornelis.janvaneyck.nl, in diverse artikels in *De Witte Raaf* (www.dewitteraaf.be) en in Brams, Koen en Pültau, Dirk, *The clandestine in the work of Jef Cornelis*, Jan van Eyck Academie, Maastricht, 2009. Specifiek over *Vlaanderen in vogelvlucht* en *Vlaanderen 77*: Laureyns, Jeroen, 'Jef Cornelis, Vlaanderen in vogelvlucht, BRT, 10 juli 1976 – Jef Cornelis, Vlaanderen 77, BRT, 11 juli 1977. Onderzoek in het VRT-archief en het persoonlijk archief van Jef Cornelis in de Jan van Eyck Academie', in: *De Witte Raaf*, 2011, nr. 151, p. 6; Laureyns, Jeroen, *Weg van Vlaanderen. Heden-daagse Vlaamse Landschappen in de beeldende kunst 1968-1913*, Hannibal, Veurne, 2013, pp. 221-272. Met dank aan Jeroen Laureyns voor het ter beschikking stellen van zijn onderzoeksmateriaal en aan Koen Brams om toegang te verlenen tot het persoonlijk archief van Jef Cornelis.

2.
Ontwerptekst voor *Vlaanderen 77*, persoonlijk archief Jef Cornelis. Zie ook Laureyns, 'Jef Cornelis', 2011, p. 6.

3.
Daniël Robberechts in een interview met Herman de Coninck, postuum gepubliceerd als: De Coninck, Herman, 'Humo sprak met Daniël Robberechts', in: *De Nieuwe Maand*, jg. 36, 1993, nr. 4-5, pp. 8-17. (themanummer Daniël Robberechts 1937-1992)

4.
Laureyns, 'Jef Cornelis', 2011, p. 6.

5.
Gebaseerd op het gelijknamige boek: Bekaert, Geert, *Landschap van kerken: 10 eeuwen bouwen in Vlaanderen*, Davidsfonds, Leuven, 1987. Zie ook: Brams, *The clandestine in the work of Jef Cornelis*, 2009.

6.
Citaat uit *Ge kent de weg en de taal*, opgenomen in: '1976. Ge kent de weg en de taal. Tekst van Geert Bekaert voor de televisie-uitzending *Ge kent de weg en de taal*', in: *De Witte Raaf*, jg. 20, 2005, nr. 117, p. 14.

7.
Zie: Tilley, Christopher, 'Introduction. Identity, Place, Landscape and Heritage', in: *Journal of Material Culture*, jg. 11, 2006, nr. 1-2, pp. 7-32.

8.
Verhulst, Adriaan, *Het landschap in Vlaanderen in historisch perspectief*, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1966.

9.
Massart, Jean en Bommer, Charles, *Les aspects de la végétation en Belgique. Les districts littoraux et alluviaux / Les districts flandrien et campinien*, Jardin Botanique de l'État / Ministère de l'Intérieur et de l'Agriculture, Brussel, 1908 en 1912; Uyttenhove, Pieter; Vanbelleghem Dries; Van Bouwel, Ive e.a., *Recollecting*

landscapes: herfotografie, geheugen en transformatie: 1904-1980-2004, Gent, A&S Books, 2006, pp. 22-37.

10.

Perceval, Alain; Heyman, Carlo en Van Dormael, Herman, *Vlaanderen, rijke lappendeken*, Leuven, Davidsfonds, 1976. Met dank aan Filip Demeyer voor deze referentie.

11.

Perceval, *Vlaanderen, rijke lappendeken*, 1976, p. 7.

12.

Deprez, Ada, 'Ger Schmook Antwerpen 17 augustus 1898 – Antwerpen 5 juli 1985', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1986-1987*, Leiden, E.J. Brill, 1987, pp. 128-134.

13.

Schmook, Ger, 'Het sociaal belang der Heide', in: *Arbeiderstoerisme*, jg. 3, 1931, nr. 4, pp. 74-80.

14.

Daniëls, Luk, *Graag gedaan! 50 jaar inzet voor natuur in Vlaanderen*, Mechelen, Natuurpunt, 2003.

15.

Over de Koninklijke Vereniging voor Natuur- en Stedenschoon: Notteboom, Bruno, 'Ouvrons les yeux!' *Stedenbouw en beeldvorming van het landschap in België 1890-1940*, Universiteit Gent, Faculteit Ingenieurswetenschappen, doctoraatsverhandeling, 2009, pp. 217-236.

16.

Lagrou, Evert e.a., 'Robert Verbanck of het onrustig zoeken naar een betere maatschappij en een passende architectuur, stedenbouw en monumentenzorg', in: *Interbellum*, jg. 27, 2007, nr. 1, pp. 5-19.

17.

Lagrou, 'Robert Verbanck', 2007, p. 13.

18.

Brief van Adriaan Verhulst aan J. Bauwens, 18 juli 1977, archief Jef Cornelis.

19.

Verhulst, Adriaan, *Massacommunicatie*, Gent, Willemsfonds, 1973.

20.

Zie Laureyns, *Jef Cornelis*, 2011; knipsels over *Vlaanderen in vogelvlucht* uit *De Rode Vaan*, 't Pallieterke en *Humo*, archief Jef Cornelis.

21.

Holthof, Marc, 'De ongewenste wasmachine. Over het televisiewerk van Jef Cornelis', in: *De Witte Raaf*, jg. 10, 1995, nr. 55, pp. 17-19.

